

# **Śpiew tradycyjny — modele edukacji Doświadczenia serbskie i polskie**

REDAKCJA

WERONIKA GROZDEW-KOŁACIŃSKA

BARTŁOMIEJ DROZD

—

Lublin 2017

BARTŁOMIEJ DROZD

7 **Zamiast wstępu**

SANJA RANKOVIĆ

15 **Pedagogika śpiewu tradycyjnego w Serbii: przykłady z osobistego doświadczenia w edukacji formalnej**

JELENA JOVANOVIĆ

27 **Żywy głos / vive voix / živi glas i polsko-serbska wymiana doświadczeń w praktykach śpiewaczych naszych czasów**

KLAUDIA NIEMKIEWICZ

41 **Specyfika metody etnograficznej pracy terenowej w środowisku polskich rekonstruktorów muzyki tradycyjnej i jej znaczenie dla pracy muzycznej**

BRANKO TADIĆ

53 **Metody wspomagające zapamiętywanie melodii**

EWA GROCHOWSKA

65 **Koło czasu — kilka uwag o pracy nad śpiewem tradycyjnym oraz przekazem kompetencji muzycznych i kulturowych**

MONIKA MAMIŃSKA-DOMAGALSKA

75 **Wybrane elementy z analizy zjawiska kultury tradycyjnej i folkloryzmu w dzisiejszej Polsce**

EDMUND KURYLUK

79 **Do śpiewania potrzebny jest mikrofon — fizyczność, współczesność i prawda w metodologii działań w obrębie muzyki ludowej XXI wieku**

ADAM STRUG

91 **Niezamierzony efekt komiczny**

JUSTYNA PIERNIK

95 **Przerwana tradycja. Problemy i potrzeby nauczania śpiewu tradycyjnego, na przykładzie Kujaw**

- Rice T. (2007), *Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology*, „Музикологија”, No. 7, Београд: Музиколошки институт САНУ, 17–37.
- Seeger C. (1949), *Professionalism and amateurism in the study of folk music*, „The Journal of American Folklore”, Vol 62, No 244. Apr.–Jun. (published by American Folklore Society), 107–113.
- Stokes M. (1994), *Introduction: Ethnicity, Identity and Music*, „Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place”, Berg: University of Oxford, 2–3.
- Tagg P. (1982), *Analysing popular music: theory, method and practice*, „Popular Music”, 2, 37–65.

## **Žywy głos/vive voix/živi glas i polsko-serbska wymiana doświadczeń w praktykach śpiewaczych naszych czasów\***

Na podstawie doświadczeń moich i moich kolegów można powiedzieć, że serbska tradycja śpiewacza lub, jak mówi się potocznie, *pieśń serbska* jest coraz bardziej znana Polakom, a przynajmniej nie tak bardzo obca, jak przed przedstawieniem tego repertuaru i pracą nad nim w ramach Międzynarodowej Letniej Szkoły Muzyki Tradycyjnej<sup>1</sup>. W ramach tej szkoły, organizowanej regularnie co roku przez Fundację Muzyka Kresów z Lublina, od 2006 roku zaangażowani są również serbscy etnomuzykolodzy i instruktorzy wokalni (w kolejności chronologicznej: Jelena Jovanović, Branko Tadić i Sanja Ranković). Niektóre spostrzeżenia i refleksje na temat metod pracy nad śpiewem tradycyjnym zostały już przedstawione w opracowaniach naukowych opublikowanych kilka lat temu (Ambrazevičius 2012).

Podejście do tradycyjnej muzyki wiejskiej w celu jej wykonania w „oryginalnej”/„czystej”/ „autentycznej” formie lub, innymi słowy, w sposób najbardziej bliski wykonaniom rodzimych śpiewaków i muzyków wiejskich, określono ostatnio mianem podejścia *neotradycyjnego* (Zakić, Nenić 2012). Termin ten będzie również wykorzystany w niniejszym opracowaniu. Chciałabym też dodać, że struktura

- 
- \* Artykuł powstał w ramach projektu „Serbska tożsamość muzyczna w modelu lokalnym i globalnym – tradycje, zmiany, wyzwania” (nr 177004) finansowanego przez Ministerstwo Edukacji, Nauki i Rozwoju Technologicznego Republiki Serbii.
- <sup>1</sup> Jak dotąd nie ma badań naukowych na temat znajomości serbskiego repertuaru wśród Polaków. Jest to temat na oddzielny artykuł, być może z zastosowaniem metodologii wykorzystanej w podobnej pracy dotyczącej ogólnej recepcji tradycyjnego serbskiego śpiewu wiejskiego w Europie Zachodniej i Wschodniej, która nie uwzględnia Polski; por. Jovanović i Ranković 2015.

artykułu częściowo odzwierciedla tematy zaproponowane przez Bartłomieja Drozda do debaty publicznej<sup>2</sup>.

Można powiedzieć, że od początku lat dziewięćdziesiątych xx wieku, równoległe ze wzrostem wpływu mediów masowych i elektronicznych na praktycznie każdą dziedzinę ludzkiego życia (choć ruch ten zaczął się dużo wcześniej, bo w latach osiemdziesiątych, por. np. Åkesson 2006), zauważono potrzebę odnowienia autorytetu *żywego głosu*. Według historyka literatury, Paula Zumthora (1985: 4–8), rzeczywistość materialna głosu może być definiowana w kategoriach ilościowych i jakościowych (wysokość, barwa, rejestr itd.), czyniąc z głosu autonomiczny byt. Rzeczywistość ta ma również zdolność przekładania stanów uczuciowych i emocjonalnych na kategorię piękna. Co więcej, głos jest emanacją ciała, jego przedłużeniem (Zumthor 2008: 187). Jednocześnie przekazuje wiadomość z wnętrza ciała i umysłu. Jest medium (nośnikiem) w sensie estetycznym i etycznym. Jak pisze Zumthor: „[...] w głosie i za pomocą głosu język [...] staje się swego rodzaju pamiętką pochodzenia bytu, istotną intensywnością, która emanuje coś, co poprzedza wyartykułowany język” (2008: 172)<sup>3</sup>. *Żywy głos* zyskał pełne znaczenie w sferze przekazu ustnego, np. w „komunikacji kontaktowej” (Lozica 1979: 46–47). Innymi słowy, cytując Zumthora: „[...] za pośrednictwem mediów, a być może na podstawie fałszywego przekonania, że większości ludzi media się podobają, doświadczamy odrodzenia się mocy ludzkiego głosu, po okresie kiedy opinia publiczna go zdewaluowała” (Zumthor 1985: 4–8)<sup>4</sup>.

#### KILKA UWAG O PEDAGOGICE ŚPIEWU TRADYCYJNEGO W POLSCE I SERBII NA PRZEŁOMIE TYSIĄCLECI

Ogromne zmiany, jakie miały miejsce w Serbii, poczynawszy od lat dziewięćdziesiątych xx wieku (trzeba podkreślić, że była to kontynuacja głębokich przemian w tym kraju w ciągu całego xx wieku), doprowadziły do potrzeby aktualizacji *żywego głosu* i śpiewania tradycyjnych pieśni *a cappella*, tak jak to miało miejsce w innych krajach europejskich w tym okresie. Na początku takie podejście do muzyki tradycyjnej było rodzajem wyłączości, pozostającej w opozycji do głównych zwyczajów dobrego smaku wśród odbiorców muzyki

2 W tym miejscu serdecznie dziękuję Bartłomiejowi Drozdowi za jego starania w zebraniu polskich i serbskich kolegów, którzy zajmują się tym tematem.

3 Tłumaczenie własne – (tłumacz Dominika Bugno-Narecka).

4 Tłumaczenie własne – (tłumacz Dominika Bugno-Narecka).

rodzimej. Zjawisko *żywego głosu* i wykonywanie tradycyjnych serbskich pieśni *a cappella* zapoczątkowane zostały jako nieinstytucjonalne, a nawet stawiające opór instytucjonalizacji i takie pozostają do dziś.

Mogę powiedzieć, że popularność *żywego głosu* w Serbii niewątpliwie była zasługą żeńskiej grupy wokalne MOBA, która powstała w 1993 roku z inicjatywy mojej i Sanji Ranković<sup>5</sup>. Niezależnie od faktu, że nie pochodzimy z terenów wiejskich, lecz z miasta, a być może właśnie z tego powodu, naszym celem było śpiewanie pieśni tradycyjnych, aby potwierdzić naszą własną tożsamość narodową i etniczną po upadku Jugosławii i zdobyć część doświadczeń poprzednich pokoleń przez osobiste eksperymentowanie głosem, śpiewem *a cappella* oraz dźwiękiem ucieleśnionym w unikalnym doświadczeniu indywidualnym i zespołowym.

MOBA została przyjęta od razu przez tych odbiorców, którzy potrzebowali utwierdzenia nowej tożsamości dążącej do „powrotu” do długotrwałych wartości i tradycji narodu. Po latach zdałyśmy sobie sprawę, jak wpływowe było pojawienie się MOBY i jej praca. Wiele grup powstało w oparciu o model tego zespołu<sup>6</sup>. W chwili, kiedy zaczynałyśmy naszą pracę i występy, sytuacja w Serbii była specyficzna pod względem ogólnych gustów muzycznych społeczeństwa. Pomimo że wielu ludzi zaakceptowało nasz śpiew, byli również i tacy, którzy uważali go za „brzydki”, „grubiański” czy „chłopski/wiejski” i nie godzili się na niego jako część zbiorowej tożsamości, z którą mogliby się identyfikować. Z tego powodu wielokrotnie czułyśmy, że nie mamy wystarczającego poparcia ze strony swoich ludzi i że „płyniemy pod prąd”. Z drugiej strony, kiedy występowałyśmy za granicą, poczucie to zwykle zniknęło.

Z radością i pełną odpowiedzialnością mogę teraz powiedzieć, że nasza znajomość z kolegami z Polski była dla nas, a przynajmniej dla mnie, kiedy pierwszy raz

5 MOBA nadal pracuje w Belgradzie. Zespół wydał pięć płyt audio (od 1994 do 2010 roku, z czego jedną we Francji) i występował na licznych koncertach w Serbii i za granicą; por. Zakić i Rakočević 2012.

6 Przed MOBA istniał już w Belgradzie żeński zespół, który miał ten sam cel, ale był mniej znany. Nazywał się „Paganke” i został założony w 1983 roku.

przyjechałam do Polski, wielką zachętą i utwierdzeniem w naszej postawie, kategoriach estetycznych i etycznych, w naszej wierze, miłości do pieśni tradycyjnej i refleksji nad muzyką tradycyjną. Polskie podejście i metody poznawałam wraz z kolegami z innych krajów Europy Wschodniej: Ukrainy, Litwy, Rosji, Białorusi, podczas Szkół Letnich organizowanych przez poważanych ludzi z Fundacji Muzyka Kresów: Jana Bernada, Monikę Mamińską i Ewę Grochowską. Wszystko to, co działo się podczas Szkół Letnich było dla mnie jak sen – to była ziemia obiecana muzyki tradycyjnej. Można by rzec, że podczas nich magicznie realizowała się utopia<sup>7</sup>. Wspaniała praca z wieloma ludźmi przez lata wydawała owoce w szerzeniu radości płynącej ze wspólnego śpiewu, bycia razem, dzielenia dobrego czasu i z muzyki tradycyjnej.

#### O REPERTUARZE NAUCZANYCH PIEŚNI

Mówiąc o repertuarze nauczanych pieśni, chciałabym posłużyć się własnym doświadczeniem.

Utwory są wybierane tak, aby reprezentowały jak najwięcej różnych stylów, starsze i nowsze warstwy muzyczne, różne regiony geograficzne, wiejskie zgromadzenia, w których muzyka i pieśni miały głównie funkcję komunikatywną oraz różne gatunki: od pieśni rytualnych (związanych z cyklem roku i cyklem życia) po codzienne. W większości przypadków program tworzony jest w taki sposób, aby zaprezentować serię pieśni o kontrastujących elementach. Moje podejście jest w pewnym sensie estetyczne, zgodne z etosem i wszystkimi innymi parametrami wykonywanych utworów, tak, aby charakter każdej pieśni mógł być w pełni oddany i wyrażony.

Z uwagi na to, że ramy tego artykułu są nieco ograniczone, chciałabym rozwinąć jeden wątek w ogólnym zagadnieniu, jakim jest repertuar – ciekawą i intrygującą kwestię dotyczącą potencjału komunikacyjnego różnego gatunku pieśni w czasach współczesnych. Ogólnie wydaje się, że dla młodych śpiewaków pieśni liryczne, które były śpiewane podczas wiejskich zgromadzeń lub w czasie wspólnej pracy, są najbardziej atrakcyjne i preferowane, ponieważ są przeciwstawne pieśniom rytualnym i obrzędowym, zwłaszcza związanym z rocznym cyklem świąt. Pieśni liryczne o zróżnicowanej treści (w większości miłosnej) i z rolą komunikatywną w społeczności łatwo zyskują dobrą

7 Ten sam pomysł pojawił się spontanicznie w trakcie pracy moby; por. Zakić i Rakočević 2012.

reputację i szybko stają się popularne wśród młodych śpiewaków współczesnych, zachowując przy tym oryginalną funkcję i zyskując wartość rozrywkową oraz estetyczną. Ich etos jest utrzymywany i odnawiany przez zmiany na treści dobrze znane młodym śpiewakom. Można więc powiedzieć, że pieśni te są naturalnie chronione dzięki żywej praktyce. Z drugiej strony, mamy do czynienia z diametralnie inną sytuacją pieśni rytualnych. Mają one specyficzną, obrzędowo uwarunkowaną strukturę muzyczną, która jest częścią synkretycznej jedności z innymi elementami konkretnego obrzędu. Pieśni te są bardziej hermetyczne, naznaczone szczególnym etosem, sięgającym starożytnego poczucia wspólnoty szukającej kontaktu z niewidzialnymi siłami, której celem jest połączyć się w jedno z tymi siłami (por. Zakić 2010: 444–445). A zatem, pieśni te w swym naturalnym kontekście wyrażają funkcję komunikatywną zupełnie innego rodzaju niż „zwyczajne” pieśni liryczne i trudno je umieścić w dziedzinie współczesnego śpiewu dla celów komunikacji i rozrywki.

Aby lepiej wyjaśnić to zagadnienie, przedstawię krótko ciekawe doświadczenie zespołu moba, które miało miejsce podczas ćwiczenia i wykonywania specjalnego rodzaju pieśni rytualnych związanych z synkretyczną obrzędowością zwaną Lazarica, odbywającą się tradycyjnie w Sobotę Wskrzeszenia Łazarza (sobota przez Niedzielą Palmową według kalendarza juliańskiego, tydzień przed Wielkanocą) na terenach południowo-wschodniej Serbii (praktykowanych prawie do chwili obecnej, por. Dokmanović 2000). To doświadczenie pokazało, że muzyka tradycyjna bez wątpienia oprócz tego, że ma wpływ na umysł, oddziałuje również na ludzkie ciało. Fakt ten ma szczególne znaczenie w tradycyjnych obrzędach, a tym samym w życiu tradycyjnej społeczności. Przez niezwykle oddaną i skoncentrowaną pracę nad tym repertuarem podczas kilku tygodni ćwiczenia i doskonalenia naszego śpiewu według nagrań oryginalnych wykonanych odkryliśmy, że te pieśni przez doświadczenie cielesne prowadzą nas do jakiejś innej rzeczywistości, innej sfery wiary. Stan, podobny do „zawrotów głowy”, doświadczany podczas prób i pracy nad osiągnięciem określonych standardów i wymagań (w znaczeniu: wąskie zakresy melodyczne, powtarzające się formuły, przerwy, specyficzna barwa, intensywny śpiew, antyfonalność, rosnąca intonacja itp.) pokazał, że stan ciała i umysłu śpiewaków włączonych do obrzędu związany jest ściśle z zadaniem wokalnym. Mianowicie, jeśli ktoś jest szczery wobec siebie i z taką samą szczerością i otwartością podchodzi do pieśni tradycyjnych, to w tej otwartości jest świadomy wszystkich aspektów rytualnej synkretycznej jedności, w której pieśni obrzędowe są wykonywane, tak aby

można było spełnić całkowity cel tego śpiewu. Bez tego cel powtarzania rytualnych form muzycznych i słownych jest zaledwie poglądowo-przykładowy, a takie podejście jest sprzeczne z pierwotnym tradycyjnym pojęciem śpiewu. Zdecydowanie nie jest to uczciwe i zgodne z koncepcją wykonywania pieśni w „ich oryginalnej/autentycznej formie”. Dlatego też po tym doświadczeniu (które uważam za jeden z najważniejszych momentów w historii mojej) i po publicznym wykonaniu czterech wybranych pieśni związanych z obrzędami Lazarica zdecydowałyśmy nie wykonywać takich pieśni w przyszłości. Uważamy tę decyzję za znacznie bardziej uczciwą wobec samej tradycji. W naszym repertuarze mamy tylko jedną taką pieśń, żeby móc pokazać ją jako przykład gatunku (jest to tytułowy utwór z naszej płyty *Otvor' porte* wydanej w roku 2010)<sup>8</sup>.

Trzeba podkreślić, że podobnych cielesnych doznań można doświadczyć, ćwicząc spokrewniony gatunek obrzędowy (ze wschodniej Serbii), którym zajmowałam się w ramach pracy z młodą amatorską grupą z miasta Boljevac (wschodnia Serbia). Próbując sprostować wymaganiom utworu, dziewczyny również doświadczały stanu podobnego do zawrotów głowy. To dodatkowo potwierdzało fakt, iż zajmowanie się tym gatunkiem musi być traktowane jako zadanie konkretne i delikatne, którego nie można wykonać powierzchownie.

W związku z tym można postawić pytanie dotyczące pieśni rytualnych w ogóle: czy ich neo-tradycyjna reinterpretacja kiedykolwiek osiągnie taki poziom komunikacji, który zadowoli (często niewypowiedziane) wymagania potrzeb indywidualnych i społecznych nowych społeczności podczas ich spotkań? Chodzi również o kwestię celu reinterpretacji pieśni tego rodzaju: czy jest to chęć zilustrowania konkretnego gatunku na wybranych przykładach (ze wszystkimi bardzo interesującymi muzycznymi szczegółami wywodzącymi się z konkretnego obszaru geograficznego i kulturowego), czy raczej sprawa prawdziwej wiary wyrażanej w trakcie śpiewania, co jest niemożliwe do zaktualizowania zwłaszcza poza oryginalnym kontekstem (wyjątki, jeśli istnieją, nie są mi znane).

#### O NIEKTÓRYCH ELEMENTACH PROCESU NAUCZANIA PIEŚNI: ŹRÓDŁA, POJĘCIE PIEŚNI, KONTEKST, TECHNIKA I STYL, POCZUCIE SPEŁNIENIA

Kiedy mówimy o źródłach, z których pochodzą pieśni, trzeba zaznaczyć, że wykonanie na żywo tych utworów dostarcza bardziej przekonujących

<sup>8</sup> Doświadczenie to zostało opisane i szczegółowo wyjaśnione przeze mnie w innym artykule (Jovanović 2016).

wrażeń i pełniejszej informacji niż nagranie audio tego samego występu. To potwierdza ogromne znaczenie *żywego głosu*, żywej obecności osoby, żywego ciała wykonującego pieśń i mówiącego o żywym doświadczeniu zawartym w pieśni. Bardzo ciekawy eksperyment, przeprowadzony przez naszych przyjaciół: Ewę Grochowską, Bartka Drożdza, Pawła Grochockiego i Olgę Kozieł<sup>9</sup>, pokazał, że wykonania noszą znamiona metody (z nagrania lub z interpretacji na żywo), za pomocą której uczono się pieśni. Jest to również ważna kwestia dla zrozumienia sposobów przekazywania pieśni.

Wyjaśnię teraz moje rozumienie problemu nauczania pieśni za pomocą metafory dotyczącej samego pojęcia pieśni, używając trochę eseistycznego stylu pisania i mając na uwadze postawę określaną jako „stan zdumienia” (po rosyjsku *состояние чуда*; por. Mastuygina 2006: 14). Mianowicie, zazwyczaj mówię ludziom, z którymi pracuję, że pieśni, jednostki dźwięku ucieleśnione w czasie i tworzące melodię, muszą być traktowane i odczuwane jak istoty żywe, które istnieją niezależnie od nas. Zostały stworzone w przeszłości jako swego rodzaju udźwiękowione ikony – odbicia rzeczywistości obserwowanej w zjawiskach przyrodniczych (por. np. Vukosavljević 1984; Ivanova 2002) i nadal brzmią w sferach, do których musimy nauczyć się wchodzić i w których musimy pozostać. Naszym zadaniem jest więc wejść do pieśni, przyłączyć się do nich, być w zgodzie z nimi i wydobyć je na nowo poprzez prawdziwy dźwięk i nasz własny *żywy głos*. Kiedy jesteśmy zgodni z pieśniami, wtedy brzmią one w sposób autentyczny i jednocześnie oryginalny.

Żeby móc przyłączyć się do pieśni, musimy być gotowi zjednoczyć się z nią – osiągnąć i odebrać ją jednocześnie nie tylko przez umysł, ale również przez ciało, które jest narzędziem produkującym głos. Cała techniczna strona produkcji dźwięku spoczywa na naszym oddechu, który też odbija się echem w duszy. W ten sposób nasze dusze opowiadają historie samych pieśni, a ćwiczenia techniczne przed śpiewem mają największe znaczenie. Dzięki nim śpiewacy mogą przygotować się fizycznie do śpiewu, do przyłączenia się do pieśni i do ożywienia *żywego głosu* w pieśni i poprzez nią.

Podczas warsztatów prowadzonych przez moich kolegów w Polsce, miałam okazję zobaczyć, ile uwagi poświęca się technicznej stronie śpiewu. Zobaczyłam, że oprócz klasycznych ćwiczeń na

<sup>9</sup> Eksperyment został przeprowadzony 12 lutego 2015 roku podczas wykładu Ewy Grochowskiej *The Voice and the Ritual – Singing within the Community* [Głos i rytuał – śpiew ze wspólnotą] podczas Forum Instytutu Muzykologii, SASA, Belgrad.

techniki wokalne, pochodzących z tradycji śpiewu *belcanto*, istnieje wiele innych metod rozwijających technikę naturalnego głosu.

Mówiąc o pracy z pojedynczymi śpiewakami, podejście jest nieco inne, zależne od ich wrażliwości, charakterystyki ich predyspozycji wokalnych i słuchowych, a zwłaszcza, mówiąc potocznie, od ich wcześniejszych „nawyków śpiewaczych”. Istnieje kilka rodzajów przeszkód utrudniających osobie czucie się komfortowo z własnym głosem. Jest to kwestia indywidualna, podobnie jak ma to miejsce w kształceniu wokalnym w ramach jakiegokolwiek innego gatunku muzycznego. Zaletą ćwiczeń grupowych jest rozwijanie zdolności odczuwania grupy jako „brzmiącego ciała”. Wspólny oddech jest jednym z najważniejszych warunków dobrego wspólnego śpiewu, co zostało udowodnione w moim długoletnim śpiewaniu i nauczaniu zarówno w Serbii, jak i w Polsce.

Zrozumienie kontekstu jest również bardzo ważne. Chodzi o to, aby mieć w głowie obraz konkretnej sytuacji, w której pieśń była śpiewana. Pewne jest, że z upływem czasu jest coraz mniej możliwości dla młodych ludzi do doświadczenia tych sytuacji na miejscu, w terenie, z rodzimymi śpiewakami. Dlatego też wyobraźnia zdaje się zyskiwać przewagę w ostatnich reinterpretacjach pieśni tradycyjnych.

Kwestia stylu zawsze jest zgodna z kontekstem. Chodzi o specjalną ekspresję, skalę, modele rytmiczne, melodię, barwę dźwięku i ornamentykę. Ten temat zasługuje na szczególną uwagę.

Aspekt estetyczny, moim zdaniem, musi być realizowany w i przez interpretację. Pieśni muszą być śpiewane pięknie, co można osiągnąć respektując wszystkie parametry muzyczne, podążając za etosem pieśni, a także słysząc ich przesłanie i włączając świadomość oraz potencjał emocjonalny śpiewającego.

Moim zdaniem, pracując nad konkretnym rodzajem pieśni, konkretnym gatunkiem, cechy samej muzyki wskazują właściwą drogę. Tu znajduje się sedno profesjonalizmu w tej dziedzinie. W samej pieśni droga ta utorowana jest przez oddech (w długości frazy), rytm (znalezienie pulsu i miary czasu), tempo (odnalezienie charakteru i etosu). Aspekt estetyczny wywodzi się z tych wszystkich elementów razem wziętych oraz z rozumienia oryginalnego kontekstu. Wykonawca wydobywa zarówno aspekt etyczny, jak i estetyczny własną wiarą w to, co robi. W tym momencie *żywy głos* jest ucieleśnieniem konkretnego stanu ciała i umysłu, wiary, a także stanu ducha i słuchu wewnętrznego.

Doświadczeniem niezwykle cennym dla mnie i dla rozwoju metod pracy w Serbii jest doświadczenie śpiewu na zewnątrz, na otwartej przestrzeni. W Serbii na ogół wszystkie próby odbywają

się w pomieszczeniach wewnątrz budynków, więc kontakt ze świeżym powietrzem i zadanie, jakie mi powierzono – wykonać na świeżym powietrzu pieśni dla uczniów w Polsce – były dla mnie poważnym wyzwaniem. W rezultacie, zrobiłam wszystko, aby jak najlepiej przygotować się do pracy i śpiewania na zewnątrz. Rozwój w tej dziedzinie przyniósł wiele lepszych jakościowo rezultatów w mojej pracy, co było znaczące zarówno dla mnie, jak i dla moich uczniów. Od tamtego czasu wykorzystuję to doświadczenie do pracy w Serbii, gdzie przeprowadziłam już wiele prób na świeżym powietrzu.

Kolejnym wspianym doświadczeniem nabytym podczas Szkoły Letniej jest nieistnienie w obecnych czasach podziału na wykonawców i widzów/odbiorców. Usceniczenie pozycji wykonawcy może zaburzać jego rolę. Znacznie bardziej ludzka i bliższa „dawnym mistrzom” jest pozycja, w której wykonawca jest zaledwie opowiadaczem pieśni lub śpiewakiem opowieści. Jest to ten członek społeczności, który jest rozpoznawany jako nośnik przechowujący i przekazujący dany typ pieśni, jej właściwy charakter czy określoną treść. Zanim zobaczyłam w Szkole Letniej, jak to działa, znałam tylko możliwość występowania na scenie, ponieważ tylko w taki sposób funkcjonowało to w Serbii. Polska szkoła uczy nas, że nie oddzielając sceny od widowni, generuje się poczucie tego, że widownia jest częścią samej społeczności, w której wszystkie idee znajdują potwierdzenie w wykonaniu dobrze znanych pieśni, tematów, myśli i uczuć.

Moje doświadczenie w pracy z polskimi kolegami wskazuje również na holistyczne podejście do muzyki i pieśni: od szerokiej, złożonej wiedzy etnograficznej, językoznawczej, po poezję i literaturę ludową w ogóle. W ten sposób rozumienie pieśni jest pełne, a ich nowe interpretacje można zrealizować we właściwy sposób. W Serbii mamy rzadkie przypadki kolegów z innych pokrewnych dyscyplin, którzy w praktyce zajmują się pieśniami i śpiewem.

O ROLI OSOBY, OD KTÓREJ PIEŚŃ ZOSTAŁA USŁYSZANA („MISTRZA”), ROLI „NAUCZYCIELA” I „UCZNIA”

Rolą osoby, od której zasłyszało się pieśni, w żargonie tradycyjnym zwanej „mistrzem”, jest zaprezentowanie pieśni w ich naturalnym, oryginalnym brzmieniu, jak również przekazanie słuchającym wszystkich niezbędnych informacji na ich temat. Ciekawym i zaskakującym doświadczeniem jest nagranie tej samej pieśni w różnych sceneriach i kontekstach. (Byłoby dobrze nagrać tę samą pieśń w wykonaniu różnych mistrzów).



„Nauczycielem” może być osoba, która zna pieśni, czuje i rozumie ich wymiar etyczny i estetyczny oraz z pełną odpowiedzialnością chce przekazywać tę wiedzę i doświadczenie innym. Niezwykle ważne jest, żeby nauczyciel poświęcił sporą część własnego życia muzyce tradycyjnej, spędził dużo czasu w terenie, słuchając i przebywając z wiejskimi śpiewakami, poznając wiele wariantów pieśni i zdobywając wiedzę na temat tradycyjnych dialektów muzycznych.

Głównym zadaniem nauczyciela jest nauczyć podejścia do pieśni, odkryć jej sens i zaktualizować go w celu ożywienia i zaprezentowania w naszej rzeczywistości za pomocą nowej interpretacji. Ogólnym celem nauki śpiewu jest nabywanie i podnoszenie wewnętrznego *żywego głosu*. Zadaniem nauczyciela jest umożliwienie uczniom wzbudzenia *głosu* w nich samych oraz zbliżenia do pieśni i zaktualizowania jej i jej przesłania za pomocą własnego głosu.

Doświadczenie mowy obejmuje również proces przekazywania pieśni od starszych do młodszych śpiewaków. Przykładem na to może być pieśń, której nauczyliśmy się z nagrań terenowych, a którą następnie przekazałyśmy młodszej śpiewaczce, chcącej ją zaśpiewać solo. Chodzi o pieśń *Devojče, devojko* (starodawną pieśń żniwną z południowo-wschodniej Serbii), która w ciągu ostatnich 15 lat działalności mowy była wykonywana przez dwie solistki w dwóch trochę innych wersjach. Pierwsza z nich jest moją własną interpretacją<sup>10</sup>, druga interpretacją Any Milosavljević, która otrzymała tę pieśń ode mnie. Proces uczenia się był oparty na długim słuchaniu i uczestniczeniu w interpretacji towarzyszących głosów. W pewnym momencie Ana przejęła prowadzenie i zaprezentowała wykonanie nowej jakości.

Osoby, do których skierowany jest taki program edukacyjny, a które możemy nazwać „uczniami”, to osoby zainteresowane, bez względu na wiek czy płeć. Przychodzą do zespołu z różnych powodów, więc zadaniem nauczyciela jest poprowadzić pracę tak by mogły uzyskać odpowiedzi na możliwie najwięcej różnego rodzaju pytań.

#### O MIEJSCU NAUCZANIA ŚPIEWU TRADYCYJNEGO I SAMEGO ŚPIEWU W DYSKURSIE NAUKOWYM W SERBII

W naszym kraju mamy niewiele spotkań w środowisku akademickim, podczas których moglibyśmy wymienić się naszymi doświadczeniami, metodami dydaktycznymi czy opiniami. Do tej pory były ku

<sup>10</sup> Ta wersja została nagrana i wydana na płycie mowy *Otvor' porte*, Belgrad: Logistika, nr 10.

temu dwie okazje. Pierwszą z nich są spotkania młodych zespołów śpiewaczych w Topoli (środkowa Serbia), zorganizowane do tej pory siedem razy przez Centrum Kultury w Topoli i przeze mnie<sup>11</sup>. Chronologicznie, jest to pierwsze wydarzenie tego typu w Serbii. Od 2011 roku ma ono miejsce co roku na początku października w ramach Święta Topoli. Wydarzenie to zostało bezpośrednio zainspirowane przez podobne wydarzenia, w których uczestniczyłam w Polsce, a miało miejsce przez szkoły letnie. Drugą okazją jest konkurs dla młodych śpiewaków zorganizowany już dwukrotnie przez Szkołę Muzyczną „Mokranjac” z Belgradu pod przewodnictwem profesor Sanji Ranković. Obydwa wydarzenia, w Topoli i w Belgradzie, obejmują koncert, np. konkurs śpiewaków, oraz dyskusje ekspertów i pedagogów z udziałem młodych śpiewaków. Dyskusje w Topoli koncentrują się wokół konkretnego tematu związanego z procesem uczenia się i nauczania muzyki tradycyjnej oraz z relacjami pomiędzy tymi zjawiskami. Podczas dyskusji uczestnicy (etnomuzykolodzy, nauczyciele, pedagodzy wokalni, liderzy zespołów wokalnych)<sup>12</sup> mają okazję się spotkać i porozmawiać na tematy związane z praktycznym podejściem do śpiewu tradycyjnego. Niedawno kilka artykułów poświęcono tematyce odrodzenia muzyki tradycyjnej, ale raczej nie przez samych śpiewaków.

#### PODSUMOWANIE

Doświadczenie, które zdobyłam uczestnicząc wraz z serbskimi kolegami w szkołach letnich w Polsce, uzupełniło moją wiedzę o elementy, których zwykle brakowało w Serbii: poczucie wspólnoty – utwierdzone i odnowione za pomocą *żywego głosu* czy doświadczenie wspólnoty ludzi połączonych ze sobą za pomocą dźwięku głosu w jego prawdziwości, szczerości i autentyczności. Właśnie z tego ostatniego wywodzi się autorytet *żywego głosu*, jego wiarygodność, zaufanie, jego

<sup>11</sup> Festiwal ten jest jednym z owoców mojej wieloletniej pracy naukowej w okolicy Topoli (od 1988 do 2009 roku), gdzie pracowałam również z młodą żeńską grupą wokalną w stowarzyszeniu kulturalno-artystycznym Oplenac (2002–2016; por. Jovanović 2010), rozbudowując ich repertuar na podstawie doświadczeń w pracy terenowej w tym regionie, wydając płytę z grupowymi interpretacjami i krótki film z rekonstrukcji tradycyjnego wiejskiego wesela, popartego muzycznymi przykładami z mojej książki o pieśniach i zwyczajach weselnych w tym regionie (Jovanović 2002).

<sup>12</sup> W Topoli głównymi mówcami między 2011 a 2017 rokiem byli: etnomuzykolodzy, wybitni śpiewacy pieśni tradycyjnych, antropolog, psycholog, muzeolog i filozof.

bycie świadkiem życia i wymiany. Głos ten wzrasta poprzez pracę, kontakt z ludźmi i z naturą oraz ciszę, ucząc nas odpowiedzialności za nas samych, za innych i za sztukę, którą studiuujemy w naszej pracy.

Mam nadzieję, że współpraca z naszymi polskimi kolegami i przyjaciółmi nadal będzie nas zachęcać do kontynuowania pracy, śpiewu, rozmyślenia nad wszystkimi tymi aspektami oraz do dołożenia wszelkich starań, aby pozostawić po sobie uczniów, którzy będą kontynuowali nasze dzieło.

#### BIBLIOGRAFIA

- Åkesson I. (2006), *Re-creation, Re-shaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers. Attitudes toward Tradition in Vocal Folk Music Revitalization*, „STM-Online”, 9. <[http://musikforskning.se/stmonline/vol\\_9](http://musikforskning.se/stmonline/vol_9)> [dostęp: 3.10.2017].
- Ambrasevičius R. (2012), *Vocal Training 'In Tradition'. Applied Ethnomusicology at Work*, w: *Musical Traditions. Discovery, Inquiry, Interpretation, and Application*, xxvi European Seminar in Ethnomusicology, red. P. Richter, Budapest: HAS, Research Center for Humanities, 322–338.
- Dokmanović J. (2000), *The Ritual songs for fertility (Iazaritse) in South Serbia*, „Muzički talas” 27/2000, Belgrade: Clio.
- Иванова А. А. (2002), *Концепция культурного ландшафта как методологический принцип организации комплексных полевых исследований*, в *Актуальные проблемы полевой фольклористики*, Первая часть, Москва: Московский Государственный университет имени М. В. Ломоносов, Филологический факультет, Кафедра русского устного народного творчества, Издательство Московского университета, 14–23. [Ivanova A. A., *The Conception of a cultural paysage as methodological principle of the organisation of complex field researches*, w: *Topical problems of field folcloristics*, cz. 1].
- Јовановић Ј. (2002), *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији)*, Београд: Музиколошки институт САНУ [Jovanović J., *Old Wedding Songs and Customs in Upper Jasenica (in Šumadija)*].
- Jovanović J. (2010), *Questioning the Possibility of Revitalizing Traditional Rural Songs in Topola, Serbia*, w: *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, red. K. Harrison, E. Mackinlay, S. Pettan), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle on Tyne, 161–179.

- Jovanović J. (2016), “An Experience in Interpreting Saint Lazarus Songs by the Neo-Traditional Ensemble Moba (Belgrade, Serbia)”, referat na međunarodnoj konferenciji *International Seminar of Corpus – Intangible Bodies within the Body: Memories, Feelings, Forecasts*, zorganizovanej przez Corpus, International Group For The Cultural Studies Of The Body, University of Medicine and Pharmacy Victor Babeş, Timişoara oraz przez Artship Foundation, San Francisco; Timişoara (Rumunia), 26–27 maja 2016.
- Jovanović J., Ranković S. (2015), *Reception of Serbian traditional rural singing in 'the West', 'the East' and beyond: the experiences of neo-traditional ensembles from Belgrade*, w: *Beyond the East-West Divide: Balkan Music and its Poles of Attraction*, red. I. Medić, K. Tomašević), Belgrade: Institute of Musicology SASA, Department for Fine Arts, Music SASA, 273–285.
- Lozica I. (1979), *Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti*, „Narodna umjetnost” 16, 33–55. [Lozica I., *Metatheory in folkloristic and philosophy of arts*].
- Мастюгина П. (2006), *Зачем вы поете? или Философский ответ на философский вопрос юного Вани Кабанова*, „Вестник Российского Фольклорного Союза” 4 (19), 12–25. [Mastyugina P., *Why do you sing? or A philosophical answer to a philosophical question of young Vanya Kabanov*, „Herald of Russian Folklore Union”]
- Stobart H. (2013), *Unfamiliar Sounds? Approaches to Intercultural Interaction in the World's Music*, w: *Music and Familiarity: Listening, Musicology and Performance*, red. E. King, H. M. Prior, Aldershot: Ashgate, 109–136.
- Вукосављевић П. (1984), *Народне мелодије*, w: *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*, Београд: Радио Београд [Vukosavljević P., *Folk Melodies*, w: *Folk Melodies, Dances and Costumes of Pešter-Sjenica Plateau*].
- Zakić M. (2010), *Calendar cycle: Collective biography of the people*, w: *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, red. T. Marković, V. Mikić), Musicological Studies: Collections of Papers, No. 3, Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts, 444–451.
- Zakić M., Nenić I. (2012), *World music u Srbiji: eluzivnost, razvoj, potencijali*, „Etnoumlje” 19–22, 166–171.
- Zakić M., Rakočević S. (2012), *Performing traditional music and dance in Serbia between nostalgia, utopia, and realities. The case study of the*

singing group 'Moba' and KUD 'Stanko Paunović, w: *Between nostalgia, utopia, and realities*, red. V. Mikić, I. Perković, T. Popović-Mladenović, M. Veselinović-Hofman, *Musicological studies: Collections of Papers*, No. 4, Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts, 313–324.

Zumthor P., (1985), *The living voice*, „*Unesco Courier*” 17, The spoken and the written word, 4–8.

Zumthor P. (2008), *Oralité* 1, „*Mettre en scène*” 12, 169–202.

## Specyfika metody etnograficznej pracy terenowej w środowisku polskich rekonstruktorów muzyki tradycyjnej i jej znaczenie dla pracy muzycznej

### GENEZA METODY

W niniejszym szkicu opiszę metodę pracy terenowej powstałą w ostatnim dwudziestoleciu w środowisku polskich kontynuatorów wiejskich tradycji muzycznych. Opisywany styl badań terenowych, o charakterze przeważnie amatorskim, niepodlegający wytycznym żadnej z góry przyjętej metody, nosi znamiona teorii ugruntowanej (*grounded theory*) (Konecki 2000). Metodologia wytworzona przez środowisko nie została przez kilkanaście lat opisana w ramach żadnej z dyscyplin. Po raz pierwszy sproblematyzowałam ją i opisałam w rozprawie *Przyswajanie wiejskich tradycji muzycznych. Refleksje krytyczne na temat recepcji muzyki ludowej przez muzykujących folklorystów w Polsce po roku 1980*. Omawiany styl pracy terenowej nazywam *animatorską metodą pracy terenowej* (Niemkiewicz 2014). Jej specyficzna produktywność płynie z połączenia pracy etnograficznej i etnomuzykologicznej oraz animatorsko-artystycznej, o inspiracjach płynących z ruchu teatrów awangardowych i performatyki (Niemkiewicz 2014: 47–52). Umocowanie w narzędziach etnomuzykologii polscy rekonstruktorzy muzyki wiejskiej uzyskali przede wszystkim dzięki kontaktom z akademickimi folklorystami muzycznymi z Ukrainy, Litwy, Białorusi i Rosji, zapraszanymi do Polski od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku na konferencje i warsztaty. Inspiracja teatrem awangardowym ma swoje źródło w myśli Jerzego Grotowskiego i wiąże się z działalnością ruchów teatralnych oraz teatrów „wiejskich” – m.in. w Gardzienicach, Węgajtach, Sejnach. W ciągu ostatnich 20 lat polskie środowisko rekonstruktorów muzyki tradycyjnej nie przyjmowało określonych odgórnie założeń metodologicznych

methods of singing, the creation of adequate teaching staff and the greater popularity of this musical genre.

JELENA JOVANOVIĆ

---

**The Living Voice/živi glas/vive voix and exchanged experiences of Polish and Serbian vocal mediators through singing practices in our times**

The article presents the notion of the Living Voice (as discussed by Paul Zumthor), which is closely related to the experience of teaching traditional Serbian rural songs and to the exchange of this experience with Polish colleagues and singers. The knowledge of Polish methods of teaching songs in a neo-traditional way was gained during the International Summer School of Traditional Music, organized by Fundacja Muzyka Kresów in Lublin.

The growth of interest in rural songs in Serbia took place in the 1990s. The female vocal group Moba had a remarkable role at the time. Still, part of the audience in Serbia did not approve of the aesthetic standards that Moba offered and stood for. Thus, acquaintance with Polish colleagues and approaches was a great encouragement for Moba members.

The repertoire taught relies mostly on lyrical songs of various content, because this kind of songs easily satisfies contemporary musical taste and songs regain their original function. Ritual songs are also discussed here due to their hermetic communicational sphere, in accordance with which all the musical parameters are organized.

What is more, the article discusses sources for learning, the notion of the song itself, work with individual singers and with the group, the context of singing, style, and aesthetic aspect. The roles of the “master“, the “teacher“, and “students“ are analyzed, as well as the place of traditional singing within the academic discourse in Serbia.

KLAUDIA NIEMKIEWICZ

---

**The specific character of ethnographic field work among Polish restorers of traditional music and its meaning for music work**

The article describes the animator method of field work developed over the last two decades in the environment of Polish continuators of rural music traditions. Its specific productivity stems from the combination

of ethnographic and ethnomusicological work with the animator-artist one inspired by the avant-garde and performance theatre. Field work of the enthusiasts of rural music is based on conversations rather than interviews. Due to the practice of collective music playing, researchers also become observant participants of the researched reality in which informers are treated as artists-makers and depositors of knowledge, and not just as carriers of particular structures. During the field work the researcher's ethical competence is verified and developed. The importance of this competence contributes to its problematisation and teaching alongside knowledge of regional traditions and musical folklore. It is the direct contact with the living musical traditions that distinguishes the revival and reconstruction of rural music trends in Poland from other trends deriving from folk music. The memory of individuals and places, the understanding of tradition as a specific whole or an art of life, and careful approach to musical material which defies hasty quotation or stylisation, are anchored in the immediate encounter with rural artists.

BRANKO TADIĆ

---

**Various methods which help in memorization of melody**

The purpose of the article is to determine general types of music memory and to distinguish them from the traditional methods of memorising melody. It is also discussed here how the two types correlate and what the similarities and differences between them are. The results of the study show that the general and traditional principles in memorization of melodic lines have common elements. What is more, some traditional methods are more successful in helping students memorize some melodic lines. Also, some of the author's own methods turned out to be successful in memorizing melodies. Combination of different methods – general, traditional and author's own ones – can help in easier and better memorization of melodic lines. Some melodies, or whole songs, require application of different methods. On the other hand, some methods cannot be applied to particular songs due to different problems which are encountered in a given song.

Tytuł *Śpiew tradycyjny — modele edukacji. Doświadczenia polskie i serbskie*  
Copyright © 2017 Warsztaty Kultury w Lublinie

Wydanie pierwsze, ISBN 978-83-64375-24-8

Redakcja — WERONIKA GROZDEW-KOŁACIŃSKA, BARTŁOMIEJ DROZD

Korekta — ANNA MARSZAŁ

Tłumaczenie — DOMINIKA BUGNO-NARECKA

Układ typograficzny i projekt okładki — KOLEKTYW KILKU.COM

(IDALIA SMYCZYŃSKA, PAWEŁ SZARZYŃSKI, ROBERT ZAJĄC)

Skład — EWA MASALSKA

Druk i oprawa — DRUKARNIA PETIT, LUBLIN

Książkę złożono krojem Karmina Sans, wydrukowano na papierze Alto 130 g/m<sup>2</sup>  
w nakładzie 350 egzemplarzy

Wydawca — WARSZTATY KULTURY W LUBLINIE

ul. Grodzka 5a, 20-112 Lublin

sekretariat@warsztatykultury.pl +48 81 533 08 18

warsztatykultury.pl

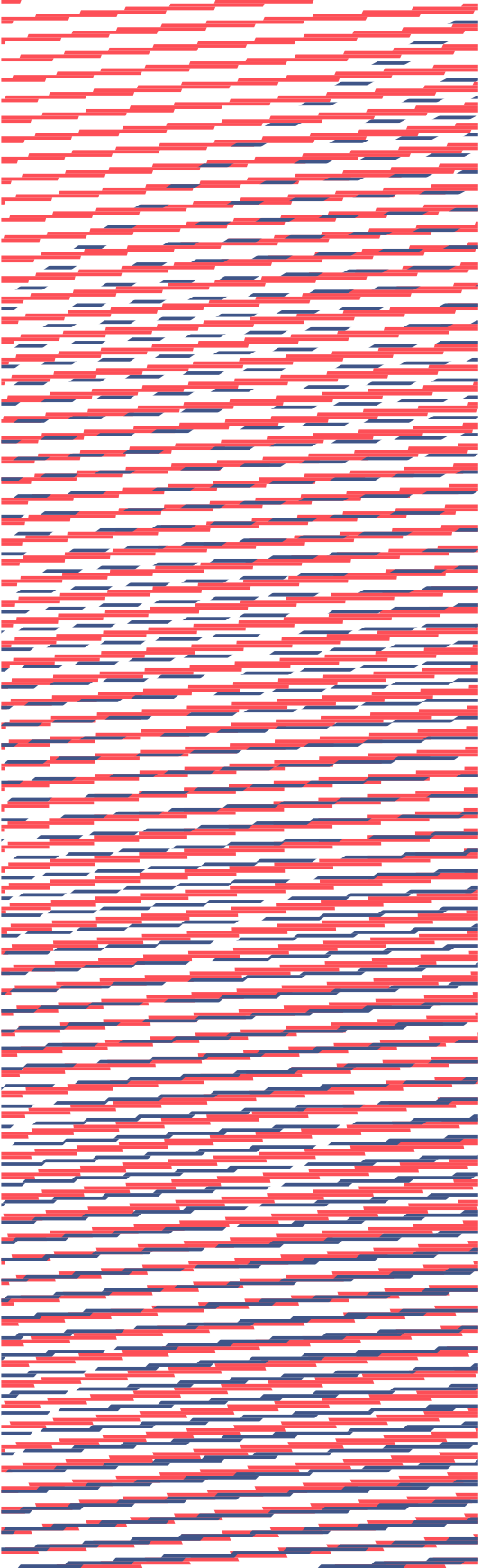
Pomysł i koordynacja projektu „Masterklasy” — BARTŁOMIEJ DROZD

b.drozd@warsztatykultury.pl +48 513 264 445

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.





Świadome poruszanie się wokół tematu pieśni tradycyjnej wymaga przekazania wiedzy także w zakresie innych elementów kultury tradycyjnej. W polskiej rzeczywistości przekaz ten przybrał formę opierającą się głównie na systemie edukacji nieformalnej, w relacji mistrz (nauczyciel) – uczeń. Program „Masterklasy”, składający się z warsztatów, konsultacji, prezentacji i koncertów oraz z debaty, której efektem jest niniejsza publikacja, kładł nacisk na przygotowanie merytoryczno-praktyczne, zarówno na poziomie wykonawstwa pieśni, jak i na transmisji tej części kultury tradycyjnej. Wiedza i praktyka, a także umiejętność dostosowania elementów kultury tradycyjnej do wymogów współczesnego odbiorcy i rzeczywistości powinny pozostać priorytetem, aby można było mówić o kompleksowym podejściu w procesie nauczania pieśni i brania odpowiedzialności za jej dalsze „życie”.

BARTŁOMIEJ DROZD

---

*Traditional singing — models of education.  
Polish and Serbian experiences*  
The publication contains abstracts  
in English.



9 788364 375248 ISBN 978-83-64375-24-8

WYDAWCA  
Warsztaty Kultury  
w Lublinie